

УДК 659.131.22:111.852

ФИЛОСОФСКАЯ ПРОЗА КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Никольский Е.В.

В статье рассматривается художественная специфика философской прозы – особого вида искусства, в котором органично переплетаются художественность и философия. Автор убедительно доказывает, что явление философского жанра лежит за гранью проблематики произведения, утверждая, что в основе данного жанра лежит эстетическая рефлексия, особый принцип эстетического мировидения. В этом оригинальность и актуальность статьи, ведь в отечественном литературоведении вопрос о жанровой специфике философской прозы не является однозначно решенным. В качестве примера произведения, в котором реализуются принципы философского жанра, рассматривается роман Умберто Эко «Имя Розы», где автор выходит за пределы эстетики постмодерна, детектива и нравоописания и создает многогранное произведение. Автором делается вывод о сложности философского романа для литературы и различении литературной философичности как аспекта проблематики и как жанрового явления.

Ключевые слова: жанровая специфика, роман, эстетическая рефлексия, философский жанр, истина, добро красота, художественность, быто- и нравоописание, постмодернизм, интертекстуальность.

PHILOSOPHICAL PROSE AS AN AESTHETIC PHENOMENON

Nikolsky E.V.

The article considers the artistic specificity of philosophical prose, a special kind of art where artistry and philosophy organically intertwine. The author convincingly proves that the phenomenon of the philosophical genre lies beyond the boundaries of the problems of the work, arguing that the basis of this genre is aesthetic reflection, a special principle of aesthetic worldview. This is the originality

and relevance of this article, because in the domestic literary question of the genre specificity of philosophical prose is not uniquely resolved. As an example of the work, which implements the principles of the philosophical genre, the article considered the novel “the Name of the Rose” by Umberto Eco, where the author goes beyond the aesthetics of postmodern, detective and morals, and creates a multifaceted work. The author concludes the complexity of the philosophical novel for literature and the distinction between literary philosophic as an aspect of the problem and as a genre phenomenon.

Keywords: genre specificity, novel, aesthetic reflection, philosophical genre, truth, good beauty, artistry, everyday life and morals, postmodernism, intertextuality.

Проблемы философского осмысления мира, представленные в творчестве таких крупных писателей, как Л. Толстой, Ф. Достоевский, М. Горький, Л. Леонов, П. Пришвин, А. Платонов, поднимаются в многочисленных исследованиях, посвященных названным авторам. В многочисленных работах говорится о философских исканиях В. Набокова, М. Булгакова, Ж.-П. Сартра, У. Эко, А. Камю, Дж. Фаулза, Ч. Айтматова, А. Битова, Л. Улицкой и др. Поэтому нам необходимо очертить область исследования – мы не рассматриваем специфику проблематики произведений, которые принято считать философскими, не рассматриваем своеобразие духовных исканий писателей. Наша цель – выявить жанровую специфику философской прозы как таковой (без привязки к какой-либо национальной литературной традиции), то есть, факторы художественного, а не идеологического, мышления писателей, которые определяют философичность как жанровый и эстетический феномен.

Отметим, что реализм XIX века (особенно русский) оказался вершиной литературного развития человечества далеко не случайно. Диалектически ориентированные поиски гениально одаренных классиков, одухотворенные высшими гуманистическими ценностями, позволили создать ряд выдающихся шедевров. Пожалуй, все (или потенциально все) ценное, накопленное

человеческой культурой, было аккумулировано литературой этого века. Во всяком случае, отстаиваемая здесь концепция позволяет сделать такие выводы. Для иных выводов – нужна иная концепция.

XX век со своим специфическим абсурдистским, апокалипсическим и трагическим мироощущением, потерей жизнеутверждающей перспективы породил особую литературу.

Не пытаясь объяснить абсурдность мира, литература лишь фиксировала ее. В XX веке из литературы ушел пафос причинно-следственного объяснения мира. На смену пришел принцип функциональности. Функциональность не интересуют начала и концы, ее интересуют механизмы функционирования как таковые, не «почему» и «зачем», а «как». Литература стала (в своей определяющей тенденции) бесконечно имитировать, моделировать катастрофическое, трагическое, антирациональное, принципиально «не объясняющее» мировосприятие. «Большие Идеи» перестали интересовать литературу.

«Отключение» разума привело к погружению в хаос, к воспеванию разрушительных тенденций, к тотальной иронии – в конечном счете, к культу формы. Поэтический язык искусства XX века приспособлен под фиксацию именно неконтролируемых, неуправляемых, вырвавшихся на волю эмоций. Такое начало, действительно присущее человеку, явно смутило литературу XX века. Как справедливо писал А.Н. Андреев: «Однако никакие формальные ухищрения, никакая техника добывания самых невероятных образов психологических глубин не могут компенсировать отторжение интеллектуального начала. Эталонной, с моей точки зрения, является именно *Литература Больших Идеи*. Литература XX века очень редко возвышалась до уровня философского осмысления стоящих перед человеком проблем. Это по-своему великая, но «ущербная» литература. Едва ли XX век является «золотым» веком в литературной истории человечества, но, несомненно, что по части оригинальности, обновления средств поэтического языка ему, пожалуй,

мало равных в истории литературы» [2, с. 107]. В чем мы убедимся при анализе конкретного философского романа.

Но предварительно нам необходимо рассмотреть историю вопроса. Итак, примерно с середины 70-х годов XX века в нашу науку о литературе вошло и стало активно использоваться понятие «философская проза». Сначала в связи с творчеством Ф. Достоевского, потом Л. Леонова, М. Булгакова, А. Платонова, М. Пришвина и др. Спустя какое-то время оно «перевалило» рубежи бывшего СССР к таким именам, как Т. Манн, М. Селимович, Г. Маркес и, наконец, «двинулось» в глубь веков (И. Гёте, Дж. Свифт, М. Сервантес, Ф. Рабле). Иногда в этот список попадали имена и произведения, достаточно сложные по проблематике, в том числе и философской, но далёкие от сущностных признаков именно философской прозы, философского романа или повести.

Терминологическая неопределённость не случайна, она коренится в давней литературоведческой традиции, в которой философскими романами (повестями) именовались произведения *собственно философского характера*, принявшие форму образного повествования в целях большей эмоциональной убедительности, популярности, живости и т.п. Философские романы такого формата типичны для литературы Просвещения (в Западной Европе – это произведения Вольтера, Монтескье, Дидро, Годвина и др.; в России – В. Одоевского, А. Герцена, Н. Чернышевского и др.). Характерны произведения «собственно философского характера» и для литературы XX века. Таковы, например, творения М. Унамуно (Испания), Р. Музеля (Австрия), А. Камю, Ж.-П. Сартра (Франция), О. Хаксли (Англия).

Философский роман рассматриваемого характера тяготеет к ярко выраженной условности: герои его не являются собой саморазвивающиеся характеры, но выступают как выразители идей автора, как резонёры; сюжет и само разрешение конфликта подчинены движению определённой философской концепции. Сама изобразительная ткань произведения обычно не обладает той прочностью и красочностью, которые присущи собственно художественному роману. «Словом, интерес к философской проблематике и, так называемой,

философской литературе чрезвычайно велик. Однако содержание, вкладываемое в это понятие разными исследователями, настолько лишено терминологической однозначности, что можно говорить о малой теоретической разработанности проблемы» [1, с. 6].

За последнюю четверть века было разработано несколько интересных и взаимно дополняющих друг друга концепций о природе философской прозы. Кратко рассмотрим некоторые из них.

В монографии Л.Я. Гаранина «Философские искания в белорусской литературе» [3] делается попытка выделения трех уровней понятия «философское» в литературоведении.

Первый – нравственно-эстетический, «наиболее широкий и многозначный по своему содержанию уровень философской проблематики в литературе. В нем обнаруживается «скрытая в произведении мысль (художника, героя) о человеке и мире» [3, с. 44].

Содержание термина «философский» на этом уровне раскрыто В.В. Кожинным в статье «Философский роман», помещенной в «Словаре литературоведческих терминов». «Философскими – писал ученый, – нередко называют также наиболее глубокие и емкие по своему художественному смыслу романы, например, романы Сервантеса, Стендаля, Достоевского и др. В данном случае имеется в виду, что творцы этих романов подобно величайшим философам, раскрывают решающие, основные вопросы человеческого бытия, стремятся создать целостное представление о мире. Это словоупотребление широко распространено и узаконено. Но необходимо сознавать, что выражение "философский роман" имеет в этом случае переносный смысл» [5, с. 436]. С этой точки зрения философичны все великие писатели, ибо они все обращались «к вечным вопросам» о смысле человеческого существования, о возможностях человеческого ума и человеческой воли в объективном, вне этого ума и этой воли существующем мире, о месте человека в природе и т.д. Т.е. вопросам извечно важным для литературы и искусства [9, с. 360].

Не случайно Ю.И. Суровцев относит к философским романам «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле, «Дон Кихота» Сервантеса, «Критион» Грасиана-и-Моралеса, «Кандида» Вольтера, «Новую Элоизу» Руссо, «Генриха фон Офтердингена» Новалиса, а также «Человеческую комедию» Бальзака, произведения Толстого, трилогию Голсуорси, романы и эпопею М. Горького, произведения Р. Роллана, А. Толстого, М. Шолохова, Т. и Г. Маннов, У. Фолкнера, Л. Леонова, С. Залыгина, И. Авижюса, А. Нурпеисова, Ю. Бондарева, И. Мележа и других – практически всех выдающихся писателей.

А наряду с этим философскими нередко называют также наиболее глубокие и ёмкие по своему художественному смыслу произведения, например, романы Сервантеса, Стендаля, Достоевского и др. В данном случае имеется в виду, что творцы этих романов, подобно величайшим философам, раскрывают решающие, основные вопросы человеческого бытия, стремятся создать целостное представление о мире. Но необходимо сознавать, что выражение «философский роман» имеет в этом случае *переносный смысл*, принципиально отличающийся от прямого смысла термина «философский роман». Таким образом, философский роман в собственном смысле слова – это синтетическая форма культуры, в которой соединяются элементы философии и искусства.

Однако нельзя сразу же согласиться с Л.Я. Гараниным, что такой уровень понятия «философская литература» более принадлежит литературной критике и малопродуктивен в научной филологии.

Второй уровень философичности связан с мировоззренческой идейной стороной художественных произведений. По мнению Л.Я. Гаранина, этой стороной явления занимается эстетика и теория литературы. «Своеобразие такого изучения проявляется в широте, многообъемности рассматриваемых проблем, в опосредованности отношения философской проблематики к самим произведениям искусства» [1, с. 44]. Не отрицая наличия такого уровня, мы предполагаем, что он, как и первый, затрагивает историю литературы, исследующую и философско-эстетические позиции того или иного писателя.

Примечательно, что отличие собственно философии как науки от художественной философской литературы как явления парафилософии часто подчеркивалось учеными-философами. Так, автор «Курса лекций по древней философии» А.Н. Чанышев, указывая на их диалектическую связь и различие, считает, что парафилософия поддерживает в философии ее мировоззренческий статус, питает философию живыми соками жизни. Однако она же тянет философию с уровня научного мировоззрения, лишая ее системности и рационализированности, превращает, в лучшем случае, философию в философский иррационализм, а в худшем, вообще растворяет философию в искусстве [10, с. 9].

В.В. Агеносов, анализируя сложившиеся на наш день концепции о философичности литературных произведений, отмечает, что «конкретную историко-литературную задачу выполняют работы, в которых творчество того или иного художника вписывается (независимо от осознания им самим) в философские искания современности или предшествующих эпох» [1, с.10]. В частности, в работе А.В. Гулыги «Искусство в век науки» соотнесены произведения С. Залыгина, гегелевская философия и современная феноменология, что, безусловно, вскрыло глубину творений советского художника. Исследование творчества писателей как «результата взаимодействия с разными философскими школами и течениями» [4, с. 3] может дать очень интересные результаты при изучении творческого метода.

Стремление рассматривать «философское» в единстве содержания и художественной формы соотносится с «социально-структурным» (М.Б. Храпченко) подходом и «не противостоит традиционному анализу в плоскости «содержание-форма», но лишь развивает и конкретизирует такой анализ. Поскольку оно раскрывает внутреннее строение, как содержания, так и формы художественного произведения, а значит, способствует его более глубокому постижению [5, с. 23].

По мнению Л.Я. Гаранина, третий уровень понятия философичность связан с выделением философской проблематики (идей, концепций, жизненных

принципов и принципов художественного познания) в самостоятельную сферу мыслительной деятельности, с превращением ее в специфический объект художественного мышления. «Это та сфера, где, с одной стороны, принадлежность к той или иной мысли, принципа к философскому мышлению, философской проблематике несомненна, а с другой, где эта мысль *не просто включена в художественный структуру, но и оказывает на нее воздействие, художественно активна, эмоциональна и образно деятельна*» [3, с. 45] (курсив наш – Е.Н.).

В.В. Агеносов, в ряде своих трудов на материале мировой литературы рассмотрел многообразие типов философского романа и дает следующее определение этому понятию: *«содержательно-формальная структура, признак которой – наличие субстанциональной идеи, формирующейся и проходящей испытание в структуре повествования, художественный образ которой соединяет конкретность с предельным обобщением с помощью интеллектуализированных (условных) приемов (от особых категорий времени и пространства до использования аллегорий, мифов, религициций, антимоний, парабол и т.д.)»* [1, с. 16].

По мнению ученого: «такое максимально широкое определение охватывает все явления философского романа в его синхронном состоянии. Любая попытка конкретизировать настоящее определение приводит к исключению из жанра тех или иных его значительных явлений» [1, с.16].

Следует отметить, что это качество – *наличие не формирующей жанр как эстетическое явление, философской проблематики* – становится характерным для любого произведения, претендующего на философичность.

Исходя из сказанного, ясно, что с эстетическим феноменом под названием «философская проза», «философский роман» в нашем литературоведении, мягко говоря, либо полная неопределённость, либо запутанная определённость. Отсюда следует, что представленный ход мысли не отвечает требованиям научной последовательности и основательности: он строится по формуле «так принято считать». Действительно, первая группа

писателей (Вольтер, Чернышевский, Камю и т. д.) создавала свои произведения в форме беллетризованных философских или социально-идеологических трактатов с той массой неизбежных внеэстетических элементов, которые отмечены выше и которые имеют мало общего с тем, что А. Пушкин называл «художеством». Однако без достаточного теоретического обоснования такие произведения принято называть *романами, повестями*, что автоматически подразумевает их художественность, что, в общем-то, далеко от истины.

Другое дело, произведения упомянутой выше другой группы писателей (Сервантес, Достоевский и др.). Они – действительно философские романы, ибо с признаками и *иной сущности*, чем те, что были уже отмечены. В самом деле, если даже судить от противного, то никогда не именуемый *философским* роман Л. Толстого «Война и мир» разве не раскрывает наиболее острые, сущностные вопросы человеческого бытия, не создаёт целостное представление о мире и т.д.? Вопрос риторический.

Таким образом, здесь необходимы оценки, основанные на глубокой теоретической разработке не только вопросов содержания и формы конкретных произведений, относимых к типу философской прозы, но и вопросов самой методологии художественного мышления, его особой природы, когда речь идёт о философичности именно художественных творений. Оно является одним из возможных эстетических оснований для анализа произведения. «Есть более "узкая", но более определенная установка – на художественную философичность как доминанту предметно-стилевой структуры произведения, ту самую, что дает нам право определить произведение именно как "философский роман", "философскую повесть" и т.д.» [9, с. 366] (курсив наш – Е.Н.).

Так, при углублённом рассмотрении выясняется, что не особого рода тематика и проблематика, как предполагает В.В. Агеносов, определяет сущность настоящего философского романа или повести (другими словами, прозы) и даже не глубина проникновения в суть отражаемых вещей (она может быть достигнута и в эпической форме, как в случае с «Войной и миром» и др.

произведениями), а нечто совсем другое. А именно: особый способ (принцип) художественного мышления и эстетического обобщения, материализующийся в совокупности поэтических признаков иной природы, чем в традиционной прозе.

Как свидетельствует содержание многих научных работ, в нашем литературоведении уже давно идёт процесс выявления и накопления искомым поэтических признаков, которые действительно характеризуют поэтику философской прозы, но только ещё без осознания её особой эстетической природы. Среди них, в первую очередь, выявляются такие, как:

1. Принципиальный *диалогизм* изображения, проникающий во все компоненты произведения, в том числе и такой, который М. Бахтин определил как полифонизм.

2. *Символизм* и *мифологизм* художественной структуры, часто спрятанный в подтекст.

3. Всепроникающее *личностное* (авторское) начало как структурообразующее свойство художественного произведения.

4. Углублённый, можно сказать, *тотальный историзм* художественного мышления.

5. *Астро-магический* и связанный с ним *эзотерический* элемент в творческом отношении к миру и в его отображении.

6. И, наконец, необходимость системного осознания таких художественных и стилистических приёмов, также составляющих эстетическую конструкцию произведений философской прозы, как *сказ*, *пародия*, *ремейк*, *архетип*, *интертекст*, *реминисценция*, *палимпсест*, *центон* и др.

Естественно предположить, что кроме перечисленных, есть, видимо, и другие, ещё не выявленные поэтические признаки философской прозы, образующие в общей совокупности тот смыслохудожественный континуум произведения, который осознаётся как результат действия необычного способа

художественного мышления со специфическим механизмом образования структуры художественного образа.

Какова же генетическая природа этого способа мышления, его внутренняя структура и практическая (целевая) необходимость?

Вопрос этот, как можно предвидеть, необычайно сложный, многоэтапный по путям разрешения и требующий работы мысли на границах различных форм общественного сознания, что всегда чревато многими противоречиями.

Не претендуя в рамках данной статьи на исчерпывающее решение поставленной проблемы, попытаемся высказать лишь некоторые соображения теоретического порядка, способные, как нам представляется, привести к позитивному пониманию и содержательного характера, и художественной специфики философской прозы именно как эстетического феномена.

Однако, «при углубленном рассмотрении выясняется, что не особого рода тематика и проблематика определяют сущность философского романа... и даже не глубина проникновения в сущность вещей (она может быть достигнута и в эпической форме, как в случае с романом-эпопеей «Война и мир» и другими произведениями), а нечто совсем другое – особый способ (принцип) художественного мышления и эстетического обобщения, материализующийся в совокупности поэтически иной природы, чем в традиционной прозе» [7, с. 24].

Таким сущностным принципом, приводящим к образованию феномена философской прозы (разных жанров) является, так называемая, **эстетическая рефлексия** – специфическая форма и способ художественного мышления.

Итак, философская проза – это не «просто соединение философского и художественного начал в искусстве, в котором возможно количественное сопоставление одного с другим, а органически взаимосвязанное эстетическое образование, составные части которого не просто переплетаются друг с другом, а образуют парадигму, в системе которой разнородные формы сознания (философия и искусство) объединяются общими для них признаками» [7, с. 27].

Признак, связующий в единое целое философию и искусства, по мнению исследователя В.М. Мирошникова, заключается в языке выражения

философии, в ее метаязыке, а именно: в рефлексии, взятой в ее гносеологической, а не психологической функции – освоении, развитии и переосмыслении опыта прошлого, зафиксированного в разнообразных источниках культуры. Ибо, философской прозы не философская проблематика, мысль или концепция, а метаязык философии в форме эстетической рефлексии является источником философичности произведения, его формообразующим фактором

Поскольку все это... «движение мысли вспять», «обращение назад» к готовым образам мысли и образов, необходимых для того, чтобы переплавить их в горниле современного сознания, трансформировать в новые мысли и образы, представления и картины, и представить их миру обогащенным опытом прошлого именно через процедуру рефлексии» [7, с. 36].

Обобщая свои размышления о сущности философского романа В.М. Мирошников отмечает, что именно в методологической функции эстетической рефлексии состоит основной принцип философской или нефилософской природы художественной системы произведений искусства независимо от рода и вида творчества.

Прежде всего, необходимо иметь в виду, что рассматриваемое явление словесного искусства даже в части состава его определения (философская проза) уже содержит в себе элементы, находящиеся, казалось бы, в неразрешимом противоречии. Проявляется оно в следующем. Во-первых, в определении «сопрягаются в неразделимое целое две *самостоятельные* формы общественного сознания – философия и искусство, что в строгой научной дефиниции вроде бы недопустимо. Во-вторых, здесь как бы постулируется размытость границ между философией и искусством, в частности, в пределах таких им присущих образований, как «художественный образ» (специфическое проявление искусства) и «научная система» (проявление философии), что тоже в строгом понимании недопустимо. Ведь с генетической точки зрения между ними общее только одно: они – формы общественного сознания, и именно как таковые должны иметь (и имеют) строго определённые формообразующие

границы. Следовательно, при таком их статусе, если элементы одной формы (например, науки или философии) внедряются в формы (например, искусства или религии), то они с неизбежностью её разрушают или сами разрушаются, что в принципе одно и то же.

Высказанное суждение можно оформить и так: «если бы существующие формы общественного сознания были бы взаимозаменяемыми, их статусное разнообразие исторически растворилось бы по закону экономии энергии в какой-нибудь из них, наиболее приспособленной для обслуживания всех сторон взаимоотношений человеческого сознания с мирозданием, или вообще они не выделились бы в самостоятельные формы из доисторического синкретизма. Но этого не случилось и не могло случиться: слишком богат и разнообразен спектр реакций сознания на безбрежное и бездонное мироздание» [7, с. 37].

Для снятия отмеченного противоречия необходимо обратиться не к содержательной стороне рассматриваемого явления, а к его форме, вернее к механизмам формообразования (формализации). В результате «сложного и многоэтапного исследования, на детальное изложение которого в статье нет места, мы пришли к заключению, что механизмами проникновения одной формы сознания в другую (повторяем: на содержательном уровне это невозможно без эффекта саморазрушения) являются их *языки выражения* (метаязыки): для искусства – это художественный образ, для философии – теоретическая рефлексия, часто в форме всеобщности. В указанном отношении особенно мобилен метаязык философии – рефлексия как генетически обусловленная умственная операция с совокупным знанием эпохи. Поэтому имеет смысл говорить о возможности формализации через рефлексию своего предмета отражения в искусстве, своего предмета отражения в науке, в религии и т. д., и следовательно, и об эстетической, научной и т. п. рефлексии. При этом рефлексию (теоретическую, эстетическую и др.) мы определяем как операцию человеческого сознания по выявлению и актуализации опыта мысли прошлого и встраиванию его в контекст современного мышления, теоретического и художественного в зависимости от цели предназначения» [7, с. 39].

Так выясняется, что эстетическая рефлексия – один из самых широко представленных видов обобщения (художественная формализация вообще, а в философской прозе – преимущественная). И в ней рассматриваемый вид формализации (обретение содержанием формы) представляет собой в структуре художественного произведения основу полотна, на котором вяжутся узоры уже с помощью других изобразительных средств. Нетрудно предположить, что в традиционной прозе представленная картина проявляется в обратном соотношении. А «если рассматриваемый вид обобщения понимать ещё и как способ трансформации *неэстетического материала* (сведений из областей науки, морали, права, религии, той же философии и т.д.) в эстетический ряд произведения, то эстетическая рефлексия есть единственный вид формализации с такими широкими функциями и объёмом полезной художественной нагрузки» [7, с. 42].

Проиллюстрируем данные положения анализом конкретного романа профессора семиотики Умберто Эко «Имя розы». События, им описанные, происходят в 1327 году во времена правления императора Людовика IV Баварского где-то на северо-западе Италии, и отражают начальный период евразийской интеграции [6].

Главные герои романа – Вильгельм Баскервильский и его спутник Адсон распутывают серию кровожадных и страшных убийств на территории бенедиктинской обители. Им предстоит выяснить, кто убил одного из братьев аббатства и быть свидетелями спора посланников Папы Римского с людьми императора. Предмет спора состоял в решении вопроса, был ли беден Христос, и следует ли Церкви отречься от всех своих несметных богатств? В ходе повествования, выясняются очень тонкие подробности, а убийство оказывается совсем не тем, чем кажется изначально. По сути, этот роман – исторический детектив. Трудно судить, насколько в книге с точки зрения истории правдиво представлена описываемая эпоха, но сами описания, указания на те, или иные вехи присутствуют то тут, то там. В этом и заключается основное препятствие

для широкого круга читателей: описаний довольно много, особенно повествование изобилует полемикой на религиозные темы.

Книгу можно читать, как детектив, а можно и как философское исследование по проблемам Христианства в Средние Века. Если читать как детектив, то можно найти очень много аналогий с произведениями о Шерлоке Холмсе. Ученик главного героя, Вильгельма Баскервильского, носит имя Адсон (ср.: «Элементарно, Ватсон!») и от его лица идет повествование. А чисто детективная линия романа, соответственно, отошла на второй смысловой и сюжетно-динамический план.

Но все же отец Вильгельм присматривается к молчаливым монахам, сжигаемым тайными страстями, кто плотскими, кто мирскими, жаждущими кто власти, кто знаний. Завораживает библиотека – лабиринт с секретами и устрашающими призраками, это таинственное закрытое хранилище книг, куда Вильгельм с Адсоном тайно проникают. Их ночные блуждания по библиотечному лабиринту – самые яркие и впечатляющие места в романе. Благоговение вызывает и скрипторий, где монахи занимаются книжными исследованиями, переписывают книги, переводят их с древних языков и иллюстрируют изящными миниатюрами. На протяжении всего романа красной нитью проходит тема взаимодействия человека и книги. Надо ли открывать всю книжную премудрость для всех без исключения или знания нужно бдительно охранять и выдавать дозировано и адресно? Как книги влияют на человека, для которого в книгах сосредоточено всё течение жизни? Монахи, работающие в скриптории, – это люди, отрезанные от мирских дел, от свободного общения с другими людьми, для которых и жизнь, и мир, и общение заключается только в книгах.

Сюжетная линия романа очень бурная, таких событий никак не ожидается в тихом горном монастыре. Автор держит читателя в напряжении, и до конца точно не понятно, кто же именно стоит за таинственными смертями. Благодаря напряжённому сюжету, читатель, не отрываясь от книги, знакомится

с историческими личностями, событиями, имевшими огромное значение в прошлом, видит реальную сторону инквизиторской деятельности.

В романе представлена также и тема учёных и простецов, на которых так высокомерно делит всех Вильгельм. Великолепно представлена и мысль о роли каждой из этих групп в ереси – у кого какие мотивы, какие цели, какие причины стать еретиком.

Роман представляет собой художественную демонстрацию схоластического метода, который был очень популярен в XIV веке. Вильгельм показывает мощь дедуктивного рассуждения. Решение центральной тайны убийства зависит от содержания таинственной книги (книги Аристотеля о комедии, единственный экземпляр которой сохранился в монастырской библиотеке).

«Имя розы» – это замечательная стилизация под средневековый роман с богословским уклоном. Полное погружение в описываемую эпоху: и стиль книги выдержан в духе тех лет, и описание уклада монастырской жизни до осязаемости реалистичное, и религиозно-исторический антураж на уровне чуть ли не исторической монографии. А великолепные исторические декорации произведения по сути всего лишь обрамляют сложную суть философского произведения. Роман имеет несколько смысловых пластов, каждый из которых предназначен для определенного круга читательской аудитории. И тут можно найти и лихо скрученный детективный сюжет, и множество исторических фактов и ответы на важные сакраментальные вопросы бытия. А безупречная писательская манера, изысканный слог, яркие описания не дают оторваться от книги до последней страницы.

Хотя автор в предисловии и говорит, что он не имеет в виду никаких современных аллюзий, тем не менее, по ходу чтения волей-неволей возникают разные ассоциации. И это ещё один плюс романа. Например, рассказ о феномене крестовых походов пастушат приводит нас к выводу, что власти не обращали на них внимания, пока их бесчинства и разбой касался крестьян и горожан, до которых властям дела не было, когда же грабежи и беспорядки,

устраиваемые пастушатами, коснулись самих власть предержащих, всех быстро поывламливали и перевешали. То же выясняется и в отношении бесчинств и безобразий, творимых соборищами монахов-полубратьев под предводительством Дольчина.

Читая про пастушков и отколовшуюся ветвь францисканского ордена полубратьев в XIV веке, невольно вспоминается деятельность в Италии радикальной организации «Красные бригады» и итальянские фильмы на злободневные темы политической и социальной жизни 1970-х годов.

Несмотря на обилие в тексте философских рассуждений и витиеватого языка, читается роман легко. А по мере чтения детективная составляющая становится всё менее очевидной. На первый план выходят развёрнутые мысли о двойственности всего сущего, о смехе (как нечто большем), о всевластии, не идеальности во всём и правде, истине, их поиске и, в общем-то, отсутствии, именно в следствие всё той же двойственности, самой природы и даже Бога. Также «Имя розы» – это ода Книге, как сущности, как объекту, хранилищу и вместилещу знаний, вопрос и методы оперирования, хранения и раскрытия которых остаются открытыми. Всё это описывается не напрямую, не в лоб, а через всевозможные символы и аллюзии.

Автор обозначает противоречия описываемой эпохи, посмеивается над представлениями о ереси и философскими спорами. Но делает он это добродушно.

Подводя итог конкретным наблюдениям над конкретным романом отметим, что эстетическая рефлексия в нем становится

- во-первых, *собственно эстетической*, когда изображаемая жизнь становится предметом красивого любования;
- во-вторых, *иронически-юмористической*, делающей отображаемый мир доступным как бы стоящему над ним сознанию;
- в-третьих, *пародийной*, доводящей изображаемую действительность с высоты нового мировоззрения до абсурда;

– в-четвёртых, *моралистической*, доводящей до прямой критики того в отображаемой жизни, что раньше, может быть, переживалось как простое, очевидное и даже родное;

– в-пятых, *мировоззренческой*, то есть по своей структуре *синтетической*, когда для художественного отражения, обобщения и оценки действительности через механизмы рефлексии привлекается одновременно «материал» многих форм общественного сознания.

В целом же, для осмысления феномена философской прозы – цели нашего исследования – особый научный интерес представляет именно мировоззренческая структура эстетической рефлексии как формообразующий принцип жанра философского романа, повести – словом, прозы.

Если «...обратиться к художественной практике, то нельзя не заметить, что становление и развитие философской прозы как эстетического явления от античности до наших дней проходило по пути освоения и использования эстетической рефлексии сначала в простых формах, а затем наступило время приближения её к форме всеобщности. Так, романы Ахилла Татия, Апулея, Рабле, Сервантеса, Свифта и др. прозаиков несут на себе формообразующую эстетическую рефлексивную с иронико-юмористической, моралистической и пародийной целевой установкой. А формообразование романов Ф. Достоевского, Т. Манна, Т. Леонова и др. писателей XIX и XX веков основано уже на ярко выраженной или приближающейся к статусу мировоззренческой функции эстетической рефлексии» [7, с. 67].

Данным обстоятельством и определяется эстетическая (художественная) природа настоящей философской прозы, в отличие от романов традиционной формы, а тем более от произведений, которые необходимо относить к особой форме культуры. Эту тенденцию мы и пронаблюдали на примере известнейшего романа «Имя розы».

Но при анализе любого философского романа встает вопрос о соотношении «интеллектуальной» и образной сторон литературных памятников. «Художественное произведение, – писал А.В. Гулыга, – не

иллюстрация той или иной теории. Искусство – не служанка философии» [4, с. 70].

Наибольший интерес в творчестве любого писателя (и, в частности, Умберто Эко) представляют идеи, которые не излагаются абстрактного логически, а находят различные формы эстетического, ассоциативно-образного символического воплощения. В данном конкретном случае идеи несводимы к какой-либо единственно упрощенной и однозначной публицистической формуле, они отличаются большей сложностью и гибкостью, большей смысловой емкостью. Подлинно художественные идеи, воплощая в образной форме те или иные строки и свойства воссоздаваемой в произведении концепции бытия, как правило, обладают большей силой обобщения, многозначностью и подвижностью семантики.

По мысли В.Я. Проппа: «Малохудожественное или вовсе нехудожественное произведение не способствует распространению и укреплению тех идей, которые в нем выражены. Это может делать только подлинно художественное произведение. Художественная убедительность есть одно из первых условий идейной убедительности. Чем выше мастерство, тем сильнее идейное воздействие» [8, с. 160].

А «когда литературное творчество является следствием жизнотворчества, то явленный нам человеческий феномен не может рассматриваться только со стороны художественной продуктивности... Такие личности должны рассматриваться целостно: как явление человеческой культуры определенного этапа и культуры вообще» [2, с. 108].

Следовательно, нет выше ценностей, чем жизнеутверждающие ценности, чем ценности гуманизма. Разумное в этом контексте означает жизнеутверждающее. Родовой признак человека, его сознание, оказывается источником и критерием всего созданного человеком, в том числе и искусства. А высшая интеллектуальная деятельность – это философия, всеохватные мировоззренческие системы. К литературе, все-таки феномену идей, нельзя не применить критерии высшей интеллектуальной деятельности, если уж быть до

конца последовательным и логичным. Евангельский призыв «Познайте истину, и истина сделает вас свободными» (Ин. 8:32) вполне может относиться и к литературе.

В монографии белорусского исследователя А.Н. Андреева содержится следующее определение художественности и ее критериев: «Суть критерия художественности – это глубокое и оригинальное художественное содержание, воплощенное в предельно яркой и максимально соответствующей ему художественной форме. Иначе говоря, под художественным совершенством понимается гармония смысла и чувственно воспринимаемой формы его существования» [2, с. 101].

Таким образом, мера гармонии, адекватности, органического срастания полюсов произведения в качественно новое, целостное образование и есть критерий художественности. В качестве ее факторов выступают как глубина и оригинальность содержания, так и виртуозность формального воплощения.

Однако сама по себе философская, политическая и другая глубина постижения действительности еще не художественность, а потому она оценивается по философским, политическим и иным критериям, научным по своей сути. Точно так же далека от подлинной художественности самодовлеющая формальная виртуозность. Художественность, действительно, возникает тогда, когда глубокое содержание воплощается в совершенной форме.

Исследователь, опираясь на опыт литературоведческой науки и эстетики, воспринимает художественность как синтез философичности содержания и образности, который создает из этих двух элементов нечто новое, прекрасное в своей новой сущности. В то же время для удобства анализа литературоведы часто рассматривают идеологическую и формальную стороны произведений отдельно.

По мнению А.Н. Андреева, все сказанное о философичности литературы: «...можно выразить и в иных терминах, которые по-новому осветят потенциал, заложенный в искусстве. Философичность искусства – это установка на поиск

Чувственное восприятие истины – это красота, как сияние истины... Добро, нравственный критерий, выражает направленность истины. Достойна поэтизации красоты лишь истина, устремленная к доброте. Истина и красота – единство интеллектуального и психологического начал – утверждают позитивную нравственную программу – доброты» [2, с. 103].

У истинной литературы есть один безошибочный признак: она всегда результат жизнетворчества. Все мировые шедевры «пахнут кровью» их создателей. Это не игра, это – напряженный путь исканий истины. Жизнетворчество выше литературы, так же как жизнь выше искусства, что совсем не обязательно отражается в литературной форме. «Только счастливое совпадение редчайших человеческих талантов и дает истинных поэтов и писателей. Критерием такой литературы всегда является и личность творца, и собственно художественные качества: истина, красота и добро» [2, с. 107]. И об этом свидетельствуют шедевры философской прозы, в том числе и роман Умберто Эко «Имя розы».

Список литературы:

1. Агеносов В.В. Творчество М. Пришвина и советский философский роман. М.: Пометей, 1988. 126 с.
2. Андреев А.Н. Целостный анализ литературного произведения. Минск: НМЦентр, 1995. 144 с.
3. Гаранин Л.Я. Философские искания в белорусской литературе. Минск: Наука и техника, 1984. 221 с.
4. Гулыга А.В. Искусство в век науки. М.: Наука, 1978. 182 с.
5. Кожин В.В. Философский роман // Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974. С. 436.
6. Киевич А.В., Король О.В. Евразийская интеграция: этапы становления и перспективы развития // Экономические науки. 2016. № 134. С. 123-129.

7. Мирошников В.М. Романы Леонида Леонова: становление и развитие художественной системы философской прозы. Рязань: Ряз. гос. пед. ун-т им. С.А. Есенина, 2000. 190 с.

8. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Лабиринт, 2002. 189 с.

9. Суровцев Ю.В. В 70-е и сегодня. Очерки теории и практики соврем. лит. процесса. М.: Сов. писатель, 1985. 574 с.

10. Чанышев А.Н. Курс лекций по древней философии. М.: Высш. школа, 1981. 374 с.

Сведения об авторе:

Никольский Евгений Владимирович – доктор филологических наук, доктор богословских наук, профессор, Ученый секретарь Научно-экспертного совета Института современных гуманитарных исследований (Москва, Россия).

Data about the author:

Nikolsky Evgeny Vladimirovich – Doctor of Philological Sciences, Doctor of Theological Sciences, Professor, Scientific Expert Council Secretary of the Institute of Modern Humanitarian Researches (Moscow, Russia).

E-mail: Eugenius-08@yandex.ru.